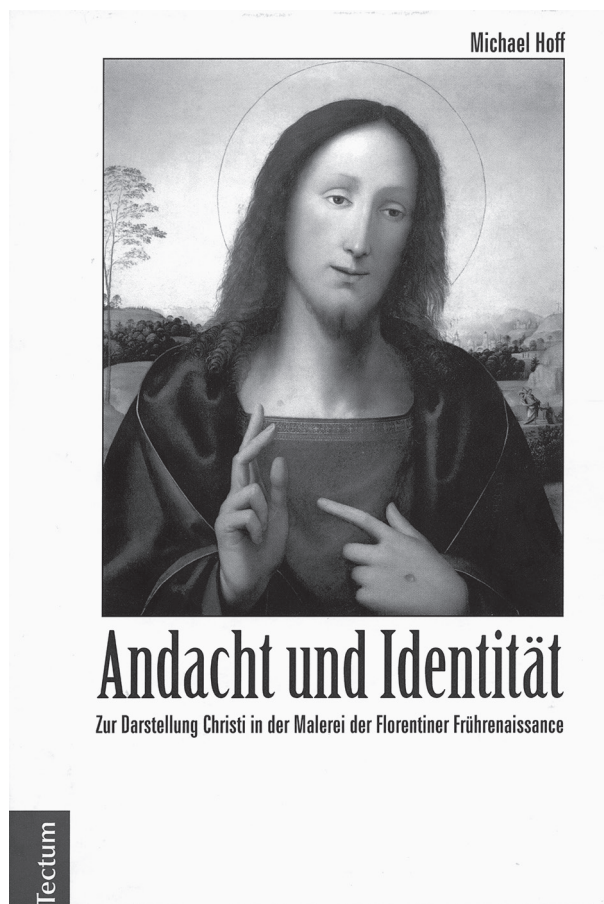


BOOK REVIEWS

HOFF, Michael: *Andacht und Identität. Zur Darstellung Christi in der Malerei der Florentiner Frührenaissance*, Marburg: Tectum Verlag, 2014. 397 S., Ill.

Im Mittelpunkt des Buches steht die Darstellung des Antlitzes Christi – bzw. in etwas bescheidenerem Maße die des leidenden Erlösers – in einer gegebenen Stadt, in Florenz, in einem gegebenen Zeitraum, in der zweiten Hälfte des Quattrocento. Man könnte denken, es handelt sich um eine einfache ikonografische Untersuchung, die wegen des kaum abwechslungsreichen Materials nicht viel Neues hervorbringen kann. Trotzdem ist der Verfasser imstande, einen wesentlichen Unterschied unter den wirklich sehr ähnlichen Christusbildern überzeugend festzustellen. Das Buch ist das imponierende Werk eines ausgezeichneten Ikonografen: Die Gemälde sind ungewöhnlich präzise untersucht, die Bedingungen ihres Entstehens genauestens definiert, vor allem aber verdienen einerseits die Bestimmung der Aussage der Bilder, andererseits der Erwartungen des Auftraggebers und des Publikums Lob. (Der Text ist übrigens die erweiterte Version der Dissertation des Verfassers, die er 2004 in Frankfurt verteidigte.) Hoff's Standpunkt kann kurz folgenderweise formuliert werden: Die Werke sind religiöse Darstellungen, oft von hoher künstlerischer Qualität, ihre wichtigste Aufgabe besteht aber nicht darin, dass sich der Zuschauer an ihnen erbaut, sondern dass sie Andacht erwecken, zum Beten auffordern. Hoff bestimmt sein Ziel bescheiden in der Untersuchung der Art und Weise des Funktionierens des Bildes. Obwohl er sich über die Tatsache im Klaren ist, dass



Umschlagabbildung: Fra Bartolomeo: *Der segnende Christus*, Florenz, Sammlung Martello, Holz, 57,5 × 47 cm

die humanistisch geprägten kunsttheoretischen Schriften des Quattrocento die religiösen Themen auffallend meiden, weiß doch sehr genau: Für die Maler der Zeit bedeuteten eben diese die wichtigsten Aufgaben.

Der Verfasser deklariert schon in der Einleitung, dass er sich nicht unbedingt mit den höchsten Errungenschaften der Kunst beschäftigt. Sollten ab und zu solche Werke diskutiert werden, bleibt er immer auf dem Gebiet der Ikonografie. Er hält die Rolle der religiösen Laienvereinigungen, die in den letzten Jahrzehnten immer intensiver untersucht werden, für sehr wichtig, und bezieht die Mittel der religiösen Anthropologie mit hinein, um zu beweisen, wie Christus als historische Person, also als Mensch und als ewiges, also göttliches Wesen einen Einfluss auf die Gläubigen ausübt. Dabei nimmt er gegebenenfalls auf die Spannungen zwischen den Menschen als Individuen und als soziale Akteure Rücksicht, und verwendet bemerkenswert gründliche mikrohistorische Untersuchungen. Er zitiert Teile aus Testamenten und Privatbriefen. Seine eigene Methode charakterisierend stellt er fest, dass „Diskursanalysen zwar als Methode der Textanalyse etabliert, im Bereich der Kunstgeschichte jedoch noch immer kein verbreitetes Verfahren sind“. Das Wort „Diskurs“ bezieht sich auf das strukturelle Denken, das in manchen seiner Ausführungen erappt werden kann.

Die Arbeitsmethode des Verfassers kann man am besten aufgrund der Analyse des großformatigen Freskos von Fra Angelico *Der heilige Dominikus unter dem Kreuz* im Kreuzgang von San Marco verfolgen. Er beobachtet sehr genau die Gesichtsausdrücke: Er stellt fest, dass Dominikus' Gesicht trotz seiner Affektbetontheit nicht entstellt ist, und das Gesicht des sterbenden Erlösers zwar die Spuren des überstandenen Leidens zeigt, ist doch ein gelöstes Antlitz. Es deutet dadurch auf ein höher gestelltes, geistlicheres Wesen hin, als der Ordensgründer unter dem Kreuz. Auffallend ist, dass der Leib Christi nur spärliche Spuren von den Qualen zeigt; Zweck der Darstellung ist den Gedanken des *corpus perfectum spirituale* zu vertiefen. Dominikus hat sich in diese Situation völlig eingelebt, in seiner disziplinierten Meditation, durch die *compassio* einen hohen Grad des Gotteserlebnisses erreicht, und hat als vortreffliches Beispiel seinen klösterlichen Mitbrüdern und den weltlichen Gästen des Kreuzgangs gedient.

Ich muss noch einmal betonen, wie sorgfältig die Mimik beobachtet und analysiert wird; solch gründlicher Vergleich der zwei Gesichter kommt in der Literatur kaum vor. Hoff macht auch auf die Bartstoppeln des Dominikus aufmerksam, die er mit der

nächtlichen Meditation, der langen Seelenarbeit des Ordensgründers erklärt. Fra Angelicos Fresko muss den Klostereinwohnern sowie ihren Besuchern zum Verständnis verhelfen, dass das Tragen der Kutte oder das Ablegen des Gelübdes noch weit nicht ausreicht; um ein wahrer Mönch zu werden, sind intensive und zielgerichtete Meditation sowie vertiefte theologische Studien notwendig. Die Vorbedingung der Predigertätigkeit der Dominikaner war eben ihre Gelehrsamkeit. Die Meditation der Ordensbrüder diente nicht nur ihrer eigenen seelischen Vervollkommenung, zu den Lebensregeln gehörte auch *contemplata aliis tradere*.

Auf den folgenden Seiten werden kurz die weiteren Bilder des Klosters San Marco beschrieben. In den Novizenzellen erscheint auf jedem Fresko der heilige Dominikus, um den Bewohnern nicht nur den Heiligen oder die Ereignisse seines Lebens zu zeigen, sondern auch die Art und Weise, wie er betet und meditiert vorzuführen. Es wird also ein Beispiel für seine Nachahmung gegeben. (Die Haltung des Dominikus ist oft auffallend eine Demutsposition, die Handbewegungen entsprechen den einzelnen Varianten der in der Ordensausbildung bestimmten Vorschriften, den *De ordo orandi*, die pädagogische Absicht ist also nicht zu übersehen.) Teil der Ausbildung der Novizen war auch die Zügelung des „Begehrens der Augen“; diesem Bestreben entspricht die sehr strenge, man kann sagen, ärmliche Bemalung der Fresken. Nicht einmal der Hintergrund ist farbig. Abgebildet wird immer ein Thema der Meditation, Ausgangspunkt der Seharbeit.

In den Zellen der schon zu Priestern geweihten Ordensmitglieder sind die Abbildungen verschiedenartig komponiert: Entweder sieht man den heiligen Dominikus selbst oder – die Zusammengehörigkeit der Brüder betonend – andere Heilige des Ordens. Ihre Präsenz weist aber immer darauf hin, dass die Bilder nie dem Begehren, auch nicht dem Betrachten, sondern der Meditation dienen; von der Affektion soll der Weg zur Kognition führen. Im Hintergrund der Szene *Die Frauen am Grab* erscheint der auferstandene Christus, was den Evangelien widerspricht. Tatsächlich bemerken ihn die Besucher des Grabes nicht, Dominikus aber, der – als eine Art kognitives Repoussoir – in der Ecke kniet, achtet nur auf ihn. Als wesentliches Motiv wollte der Maler nicht die mit Angst vermischte Bewunderung der Frauen darstellen, sondern Christus in Mandorla, also in der himmlischen Herrlichkeit.

Spirituelle Höhepunkt des Zyklus ist *Die Krönung Mariä*, der besonderen Patronin des Ordens. Wie in den anderen Zellen, wird auch auf diesem Fresko eine puritane Malweise angewandt, der Maler konnte trotz-

dem förmlich eine Lichtflut auf die Wand zaubern. Ansonsten ist es die einzige Komposition, wo außer der Ordensheiligen auch andere Heilige zu sehen sind. Die hoch aufgehobenen Hände zeugen von einer schlagartigen Erkenntnis und beweisen, dass die Dargestellten den höchsten Grad der Kontemplation erreichten. Dieses Erlebnis hilft in gewissem Maße den Mönchen, selbst am göttlichen Sein teilzuhaben.

Angaben über das Verhältnis der Brüder zu den Bildern sind nicht bekannt, die Gedanken des damaligen Priors des Klosters, Antonino Pierozzi, können aber behilflich sein. Pierozzi – später Erzbischof von Florenz, im Allgemeinen als heiliger Antoninus bekannt, obwohl im Buch nie so erwähnt wird – schrieb Briefe an interessierte Laien, und diese Schriften beinhalten solche Aussagen, die eine Antwort auf die erwähnte Frage auch ermöglichen. Hoff lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers als Erster darauf, wie aus den Briefen dieser bedeutenden Person des Quattrocento sein Einfluss auf die zeitgenössische Kunst abzuschälen ist. Er hielt zwar die sinnliche Freude erweckenden Bilder für Gelegenheiten zur Sünde und lehnte sie als solche ab, lobte aber die Maler, die den Betrachtern den Weg zu Gott ebneten. Wie der heilige Thomas von Aquin, sieht Pierozzi ebenfalls den Wert der Formschönheit darin, dass sie Andacht erweckt. Um Fra Angelicos Kunst zu verstehen, dient diese Tatsache als Schlüssel.

Im weiteren Teil des Buches wird, wenn auch nicht das ausschließliche, doch eigenste Thema des Werks erörtert: Es handelt sich um das Christusantlitz, die herausragende, komprimierte Darstellung der Leiden des Erlösers, die in der Malerei des Florenz des Quattrocento in der Zahl nur die Madonnen- und Kreuzigungsbilder überbieten. Das Betrachten aus nächster Nähe macht diesen Bildtyp besonders persönlich und durchlebbare. Der Titel des Kapitels „Strategien des Blicks auf Christus im Florentiner Quattrocento“ verspricht eine zum Ziel bringende Annäherung. Die frommen Zuschauer, Privatpersonen und Bruderschaften sahen die einzelnen Bilder auf verschiedene Art und Weise an, aber mit dem gleichen Bestreben: durch das Betrachten des leidenden Erlösers ihm möglichst würdig zu werden. Zitate aus zeitgenössischen Dokumenten, unter anderem aus Privatbriefen, demonstrieren, wie Menschen der Frührenaissance den lebenden Christus, sein wahres, mit heutigem Wortgebrauch porträtisches Antlitz anschauten. In den Texten kommt oft das Wort „bello“ vor, das Hoff manchmal als Hinweis auf flämische Bilder auslegt, und zitiert die häufig erwähnte Bemerkung Michelangelos, in der die flämische Male-

rei negativ beurteilt wird. (Dieses Michelangelo-Wort erwähnt Hoff noch öfters.)

Ausgangspunkt der Behandlung des Christusantlitzes ist die von den Päpsten favorisierte vatikanische *Veronica*. Auf ihren Kopien sieht man im Allgemeinen ein gespanntes, sogar von Engeln gehaltenes Tuch. Bald erscheinen zwar Varianten ohne Engel, immer streng frontal dargestellt manchmal mit, manchmal ohne Dornenkrone, manchmal ist nur der Kopf sichtbar, manchmal auch die Schulter, sie verkörpern aber konsequent das Ideal des wahren Antlitzes. In früheren Zeiten spielte in erster Linie das wahre Antlitz eine wichtige Rolle, später musste eindeutig der leidende Christus vor dem andächtigen Zuschauer erscheinen.

Laut Hoff kennzeichnet Fra Angelicos Christus-Brustbild aus Livorno den Beginn der weiteren Entwicklung des Typs, der die früheren toskanischen Traditionen mit der in Jan van Eycks *Salvator Mundi* verkörpert Version vereint. Es ist ein wahres Affektbildnis Christi, wie sich der Verfasser mit der eigenen Wortprägung ausdrückt. Er behauptet, dass die Florentiner Christusbilder mit ihren Ausmaßen von 57 × 35 cm bzw. 70 × 50 cm nicht in ein Zimmer oder eine Hauskapelle passen, eher für Bruderschaften verfertigt wurden, die flämischen Beispiele von bescheidenerer Größe aber für die Privatandacht. Das Christusantlitz aus Livorno widerspiegelt Schmerz, ist aber von ideeller Schönheit, damit der über die Passion meditierende Zuschauer *affectio* und *cognitio* gleichzeitig erlebt. Schmerz und ideelle Schönheit in einem zeugt von dominikanischer Intention – die Franziskaner betonten lieber Christi Leiden. Die Kopien der so eindrucksvollen Livorneser Tafel und die Christusköpfe, die eindeutig unter ihrem Einfluss gemalt wurden, beweisen für den Autor, dass die Künstler im Gegensatz zum Bild aus Livorno versuchten, die unerträglichen Schmerzen darzustellen. Die Florentiner Bilder sind unter ihnen auffallend festlich, und ein Cosimo Rossellini zugeschriebenes Exemplar soll nach Hoffs Meinung die Wirkung des *Braque-Triptychons* von Rogier van der Weyden zeigen.

Anstatt (und neben) den erwähnten Themen spielte noch lange die *Imago pietatis* die Hauptrolle für die Bruderschaften, besonders für die Bußbruderschaften, um Andacht zu erwecken und Meditation zu fördern. Als Prior empfahl der spätere heilige Antoninus in seinen Briefen zwar das Meditieren vor den Bildern, hielt es aber für wertvoller, wenn der Gläubige ohne visuelle Unterstützung die zur Verherrlichung führenden Leiden des Erlösers vorstellen kann. Auf Masolinos *Pietà*-Fresko in Empoli sieht Hoff die irdischen

und himmlischen Aspekte dieser Leiden vereint: Die Figuren unten, neben Christus lenken den Betrachter zur *compassio*, oben in einer Scheibe erscheint das wahre Antlitz, zwar auf einem Tuch, doch auffallend plastisch. (Bezeichnenderweise wurde um diese Zeit der spezielle Ausdruck *compassio* für das Miterleben Christi Leiden konstruiert.) Hoff akzeptiert Hans Beltings Meinung, dass das Ziel des Freskos von Masolino das Hervorheben der wichtigsten Reliquie der vatikanischen Basilika, des Schweißstuchs der Veronica, Leitikon der römischen Kirche war, als Gegengewicht zum Christusbild aus der Kirche Santa Croce in Gerusalemme. In Florenz können wir immer wieder eine Kombination der *Pietà* und der *Arma Christi* beobachten. Auf diesen Bildern spielt der Kontrast des leidenden, unser Mitgefühl erregenden gottesmenschlichen Leibs und der seelenlosen Leidenswerkzeuge eine wichtige Rolle. Doch bleibt die Komposition, die wir bei Masolino kennenlernten, während des ganzen 15. Jahrhunderts vom Meister von Madonna Strauss bis Ghirlandaio intakt: das wahre Antlitz und als Ersatz die von Bernhardin von Siena zusammengestellten Buchstaben YHS.

Aus Savonarolas Traktat, der die seelische Perfektion zu befördern zum Ziel hatte, kann natürlich das Antlitz Christi nicht fehlen. Das Titelblatt der 1492 erschienenen Ausgabe schmückt ein *Vir dolorum*-Bild, und zwar der Holzschnitt Israhel von Meckenems nach der Christus-Ikone der Kirche Santa Croce in Gerusalemme, auf die Seite Christi Sarkofags aber ist die Kopie der vatikanischen Darstellung befestigt. Hoff kommt zur sarkastischen Konklusion: „Auf dem Titelblatt sollten die beiden konkurrierenden Ikonen wohl mit der Devotion zugleich die Kauflust der Florentiner anstacheln.“ Unten knien auf beiden Seiten der vatikanischen Reliquie zwei Engel in andächtig betender Haltung. Die beiden erwähnten Christusköpfe gehören zum Livorneser Typ der müden Salvatorfigur.

Der Verfasser hält die bas-de-page erinnernde Platzierung des Christus-Brustbildes in der Ausgabe von 1492 für Aufsehen erregend, und führt mehrere Altarbilder aus den letzten Jahren des Jahrhunderts auf, wo dieses Motiv unten auf der Bildfläche zu finden ist. Die auf dem unteren Teil des Altarbildes, visuell separat dargestellte Kreuzigung war sonst kein unbekanntes Motiv. In Florenz kannten gewiss viele den Hochaltar von San Marco, wo dieselbe Szene untergebracht ist. Diese kleinen Details waren für die Gläubigen kaum sichtbar, bedeuteten aber visuelles Erlebnis für den Messe lesenden Priester, der „im Blickdialog mit dem Erlöser auf das in ritueller Gemessenheit auszufüh-

rende Amt zu konzentrieren hatte“. Die Leidensrhetorik, deren Vertiefung öfters die verzweifelte Trauer der Gottesmutter diente, sollte zur emotionalen Identifizierung der frommen Gläubigen führen.

Das Diptychon soll im Allgemeinen die Beziehung zweier Personen, also eine affektive Relation vergegenwärtigen. Im Flandern des 15. Jahrhunderts ist das Diptychon, wenn auch nicht ausschließlich, doch meistens Adorationsdiptychon, und der andächtig betende Auftraggeber erscheint als Pendant des leidenden Christus oder der Gottesmutter. In Florenz wird dagegen der über Christi Qualen meditierende Auftraggeber nicht dargestellt, ihn soll man als vor dem Bild kniende Person vorstellen. Im Norden sehen wir auf der anderen Tafel des Diptychons Maria, in betend-meditierender Haltung, manchmal aus den Gesten folgend im Gespräch, in Florenz wird öfters die Interzession abgebildet. Manche freie Florentiner Kopien gewisser flämischer Bilder verleiten den Verfasser zur Überzeugung, dass die parallel aufgehobenen Hände Marias auf dem *Ilchester-Diptychon* eine dominikanische Gebetshaltung verewigen. Auf Rogier van der Weydens *Miraflores-Altar* wird allerdings dieselbe Haltung dargestellt, was Hoff's Vermutung eher unwahrscheinlich macht.

Seit Ende des 13. Jahrhunderts, seitdem die Kirche den Fronleichnam zu feiern begann, wurde die Präsentation des leidenden Erlösers, des *Corpus Christi*, immer wichtiger. Die Fronleichnamsprozessionen leiteten in Florenz zur Popularisierung des Zuges der Heiligen Drei Könige, weiters diente die Darstellung der Anbetung der Magier beziehungsweise des toten Christus ebenfalls dem Aufzeigen des *Corpus Domini*. Hoff stellt von mehreren Bildern, die bis dato als *Begräbnis Christi* figurierten, fest, dass ihr Thema der *Corpus Domini* ist, und von einem Cosimo Rossellini zugeschriebenen Werk, das auffallend junge Leute darstellt, nimmt er an, dass die Auftraggeber Mitglieder einer *compagnia degli fanciulli* sein könnten.

Die reichsten Familien waren ostentativ religiös – teils legitimierten sie auf diese Weise ihre Stelle in der städtischen Regierung. Eine Möglichkeit dieser Legitimation war ihr Abbilden als Darsteller religiöser Szenen. Das bekannteste Beispiel dafür liefern die Medici-Porträts auf dem *Zug der Könige* in der Hauskapelle des Familienpalastes. Dieselbe Absicht wird auf dem Hochaltar der Familienkapelle der Strozzi in der SS. Trinità sichtbar, wo laut Hoff auf der *Kreuzabnahme* von Fra Angelico unter dem Kreuz Mitglieder der Familie Strozzi stehen, obwohl er die Personen den Namen nach nicht identifizieren kann. Männer und

Frauen benehmen sich abweichend, was die Verschiedenheit der *compassio* und *cognitio*, des Verstehens von Schmerz und Leiden zum Ausdruck bringt. Der Erlöser wird in einer Haltung vom Kreuz abgenommen, als ob Zweck der Darstellung das Vorweisen des *Corpus Christi* gewesen wäre. Die kniende Figur im Vordergrund gibt ein Beispiel für den Blick auf Christus. Ebenso detailliert beschäftigt sich der Verfasser mit Rogier van der Weydens Tafel, von den Medicis in Auftrag gegeben, die im Allgemeinen als *Grablegung* betitelt wird. Es ist das einzige Werk, das die Unterzeichnungen mit dazu gerechnet, durch fünf Reproduktionen illustriert wird. Hoff ist fest überzeugt von der Vermutung, die mehrere teilen, dass die Person, die den toten Erlöser hält und deren Gesten und Blick ein vollkommenes Beispiel der *compassio* zeigen, eindeutig mit Cosimo de' Medici zu identifizieren ist. Diese Annahme untermauert er durch ein früher nicht genügend gewürdigtes Dokument und mit der Inschrift, die Cosimos Sohn in einem späteren Zeitpunkt auf den Rahmen des Bildes befestigen ließ. Die Position des Toten entspricht kaum der Grablegung – Panofsky schlug den einfallsreichen Titel *Letzter Abschied am Grab* vor –, darum will Hoff das Bild als *Präsentation des Corpus Domini* betrachten, und durch die Analyse der Unterzeichnungen beweisen, dass der Maler die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den heiligen Leib lenken wollte.

Viele Bilder des späten Quattrocentos, die Kreuzabnahme, Grablegung, Beweinung zu Themen haben, sind laut Hoff Präsentationen des *Corpus Domini*. Diese Tatsache ist manchmal kaum zu bemerken. Auf Peruginos *Pietà* wird der Betrachter nur darauf aufmerksam, dass die Schmerzensmutter den Kopf des Sohnes nicht zu sich selbst, sondern in die Richtung des Betrachters dreht. Die Absicht, die Präsentation des *Corpus Domini* zu verewigen, begegnet man noch Anfang des 16. Jahrhunderts bei Michelangelo, auf der Londoner *Grablegung*, aber auf den späteren *Pietàs* oder Raffaels *Baglioni-Altartafel* erscheint das Motiv nicht mehr.

Das Ende des 15. Jahrhunderts ist die Blütezeit der Bußbruderschaften; auch die aus vornehmeren Bürgern rekrutierte *Compagnia de' Magi* unter der Leitung der Medicis verwandelte sich in eine solche Bruderschaft. Hoff beschäftigt sich gründlich – viel gründlicher als andere Spezialisten der Epoche im Allgemeinen – mit ihren Zusammenkünften, frommen Übungen, unter anderem mit dem intensiven Hostienkult und den Predigten, die sie entweder aneinander hielten oder berühmte Gäste dazu einluden. (In der Analyse der Letzteren demonstriert der Verfasser

den Einfluss der damals modischen neoplatonischen Denkweise und konfrontiert sie mit der aus dem Norden verbreiteten *devotio moderna*.) Wichtige Konsequenz seiner Darlegung ist Folgendes: Die Mitglieder der Bruderschaft wollten ihre Tränen und Gebete dem Erlöser ebenso darbringen, wie ihre Namenspatronen, die Könige, die Geschenke.

Solche Gedanken führen logischerweise zum Vermehren der Drei-Könige-Bilder. Die Londoner Tafel von Botticelli wird sehr ausführlich analysiert, und unter anderem darauf aufmerksam gemacht, dass sie wegen ihrer ungewöhnlichen Breite in einen Versammlungsraum passt. In diesem Zusammenhang untersucht Hoff auch den Einfluss einer Rede von Ficino, die dem genannten Gedankenkreis angehört, und stellt fest, dass der Betrachter den Bethlehemischen Stern zwar nicht sieht, das besonders starke Licht doch seine Gegenwart beweist. Botticellis *Pala del Lama* in den Uffizien ist durch den bunten Zug einer Anbetung des *Corpus Domini* ähnlich. Durch die konzentrierte Darstellung verwandelte der Maler die Szene in ein an ein Messopfer erinnerndes Bild. Hoff legt die Haltungen der Personen folgenderweise aus: Stehen, Verbeugen und Knien entsprechen den *passioni*, *affetti* und *carità*.

In den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts erscheint laut Verfasser ein besonderer Christus-Typ, der Salvator mit der Dornenkrone. Er bezweckt aller Wahrscheinlichkeit nach das Vorzeigen der Schmerzen und handelt sich bei ihm um eine Affektgestalt sowie um den Einfluss von Savonarola. Die Hand auf der Brust untermauert manchmal den emotionalen Inhalt, betont aber öfters die Selbstaufopferung des Erlösers. Eine Madonna von Botticelli analysierend versucht Hoff einen neuen *terminus technicus* einzuführen, indem er dieses Motiv weniger als 'Pathosformel', sondern eher als 'Ethosformel' betrachtet. Solche geistreiche neue Begriffe findet der Leser mehrmals im Buch. Die Bestrebung nach intensiver Sentimentalität erscheint auf Florentiner – und ab und zu auf venezianischen – Brustbildern, zum Beispiel auf frühen Werken von Raffael und Giorgione, und zeugt vielleicht von dem Einfluss der halbfigurigen Christusporträts. Entweder erscheint der eucharistische Kelch vor der Halbfigur Christi oder die *arma Christi* auf einem Gesims, manchmal hält der Erlöser die Spitze der Lanze oder die Dornenkrone in der Hand. Die dem Zuschauer hin gewandten Hände des Erlösers erinnern an den Messe lesenden Priester, können aber auch dem *ostentatio vulnerum* dienen. Um diese Behauptungen zu bestätigen, weist Hoff auf Predigte

hin, die vor Bruderschaften gehalten wurden. In einer Predigt wurde zum Beispiel erwähnt, dass zwar die Sinne Christi gegen die zukünftigen Leiden protestierten, konnte er doch dieses Gefühl durch seinen Verstand besiegen. (Im Hintergrund einiger Bilder, die Hoff im Buch bespricht, ist die Ölbergszene sichtbar.) Die Mitglieder der Bruderschaften mussten oft solche Entscheidungen treffen, die zwar lästig, aber für das fromme Leben einzig und allein akzeptabel waren.

Die Darstellung Christi und seiner unmittelbaren Gefährten als reizende Kleinkinder diene ebenfalls der Affekterregung, wie man in den zeitgenössischen Dokumenten liest: *Cristo fanciullo*, *Giovannino*. Der kleine Johannes der Täufer nähert sich so respektvoll dem Kind, wie der andächtige Beter sich an den Erlöser wenden soll. Das schönste Beispiel der Beziehung zwischen den zwei Kindern ist das Werk eines Florentiner Malers, das nicht in Florenz gemalt wurde, und darum aus dem Buch fehlt: Leonardos *Madonna in der Felsengrotte*.

Im letzten Teil der Untersuchungen analysiert der Verfasser ein interessantes Werk. Am Anfang des 16. Jahrhunderts bestellte der reiche Florentiner Woll-

händler und Kunstsammler, Francesco del Pugliese, bei Filippino Lippi zwei Flügel zu einem flämischen Antlitz Christi-Bild mit den Szenen *Die Samaritanerin am Brunnen* und *Noli me tangere*. (Der Verfasser erwähnt öfters, dass die flämische Feinmalerei in Florenz zwar nicht imitiert, doch hochgeschätzt wurde.) Die auffallend matt gemalten Flügelbilder umfassten ein in üppigen Farben gehaltenes Christusbild, um den Unterschied zwischen irdischem Begehren und himmlischer Vollkommenheit zu verdeutlichen.

Diese Zeit fällt aber mit der Krise des Triptychons zusammen. Der Hauptdarsteller von Leonardos *Abendmahl* in Mailand oder das etwas frühere, in Florenz gemalte Christus-Brustbild sind nicht nur affektlose oder affektvolle Idealfiguren, sondern zeugen – Ficinos Ideen folgend – von der Zweideutigkeit des Intellekts und der Angst des Willens. Das 16. Jahrhundert gehört schon dem großen Stil des Altarbildes eines Raffaels oder Michelangelos. Die Popularität der flämischen Feinmalerei verschwindet schnell, was Michelangelos berühmte Äußerung blendend beweist.

János Vég